

1-1-2013

Sodobno Slikarstvo s Tusem in Prihodnost Kitajske Umetnosti

Curtis Carter

Marquette University, curtis.carter@marquette.edu

Curtis L. Carter*

Sodobno slikarstvo s tušem in prihodnost kitajske umetnosti

1. Uvod

Gao Zingjan, kitajski umetnik in literarna osebnost, ki se je preselil na zahod v zgodnjih osemdesetih letih, je bil med prvimi sodobnimi slikarji s tušem, ki je vzbudil mojo pozornost.¹ Prevezlo me je njegovo spretno delo s čopičem in njegova raba večkratnih potegov, sivih, črnih in belih prostorov, da bi z njimi oblikoval izstopajoče vzorce tonalnosti, črt in oblik. Čeprav je bila njegova umetnost sodobna, je bila obenem ukoreninjena v estetski tradiciji kitajske umetnosti, ki je obstajala že tisočletja. Najprej me je zbegalo, zakaj bi sodobni umetnik izbral slikanje s tušem. Vendar je bilo obenem jasno, da je Gao lahko uporabil to starodavno obliko, utemeljeno v estetiki, ki je bila globoko vraščena v kitajsko tradicionalno kulturo, da bi se z njo svobodno izrazil, četudi brez uporabe barv kot v zahodni umetnosti.

V kitajski kulturi je bil nedvomno priznan pomen slikanja s tušem in kaligrafije, kar je bilo potrjeno v dramatični otvoritveni svečanosti olimpijskih iger na olimpijskem stadionu v Pekingu leta 2008. Ko se je ogromen zvitek razvijal pred očmi obiskovalcev in prek televizije pred gledalci po vsem svetu, so se živi plesalci ekspresivno pomikali preko površine zvitka tako, da so za njimi ostajale sledi črnega tuša kot od slikarjevega čopiča. Metaforični gibi premikajočih se teles plesalcev so se izvajali kot z zamahi čopiča in lepo izražali pomembnost telesne akcije v kreativnem izražanju. To ne velja zgolj za plesalca, temveč tudi za slikarja, ki se premika s telesom, ko dela poteze s čopičem med ustvarjanjem slike. Vključitev te slikarske tradicije v olimpijski spektakel je zgolj poudarila pomen slikarstva s tušem, tako za umetnike, ki ustvarjajo danes, kot za nadaljevanje kitajske estetske kulture.

175

¹ Curtis L. Carter, *Gao Xingjian Ink Paintings: 1983–1993*, katalog razstave, Haggerty Museum of Art, Milwaukee, 2003. Razstava temelji na Gao Xingjangovi zbirki slik s tušem in čopičem v Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg im Breisgau, Nemčija.

* Oddelek za filozofijo Univerze Marquette v Milwaukeeju, Wisconsin, ZDA

Danes se obrazi kitajske sodobne umetnosti pojavljajo v mnogih oblikah. Mogoče so nam na zahodu v tem trenutku najbližje gledališke karikature Budovega smehljajočega se obraza v delih kitajskega umetnika Yue Munjuna. Te sedaj domače podobe so se najprej pojavile v devetdesetih letih skupaj z večvrstnimi upodobitvami Mao Zedonga drugih umetnikov. Munjunove slike se razprostirajo globlje od tradicionalnih korenin, ko išče novo umetniško identiteto, ki ohranja malo sledov uporabe čopiča in tuša pri risanju pismenk v tradicionalni kitajski umetnosti. Številne različne sodobne likovne upodobitve Mao Zedonga imajo malo skupnega s tradicionalno kitajsko umetnostjo, ker so predvsem osnovane na kitajskem socialističnem realizmu ali neki vrsti poparta ali imajo povezave s kitajsko folklorno tradicijo. Toda ta ozka usmeritev sodobne umetnosti na Kitajskem se hitro spreminja, ker se sodobni kitajski umetniki vedno bolj osredotočajo na nove smeri in eksperimente tako v slikarstvu s tušem kot tudi drugih oblikah vizualne umetnosti.

Na nedavnem simpoziju na Pekinški univerzi in v Today Museum v Pekingju je bila osrednja tema preučevanje trenutnega stanja slikarstva s tušem.² Sodeč po razpravah na tem simpoziju slikarstvo s tušem ni bilo nikoli daleč proč od središča razvoja v kitajski umetnosti, niti ne v obdobju kulturne revolucije, ko je bila družbena pomembnost tradicionalne kitajske umetnosti pod vprašanjem. Dokaz za to trditev je očiten, če se spomnimo trajnega pomena slikarstva s tušem, ki se odraža v delih štirih kitajskih mojstrskih umetnikov tuša in čopiča dvajsetega stoletja. Ti so: Wu Changshuo (1844–1927), Qi Baishi (1865–1955), Huang Binhong (1865–1955) in Pan Tianshou (1897–1971).³ Zadnja dva od teh umetnikov še posebej udejanjata enega od ključnih problemov, s katerimi so se soočali kitajski umetniki v celotnem dvajsetem stoletju in še posebej v poznih osemdesetih letih. Ta problem se nanaša na odnos med zahodno umetnostjo ter moderno in sodobno kitajsko umetnostjo.

Huangova kariera kot umetnika, kritika in poslovneža v umetniškem svetu njegovega časa se je raztezala čez prvo polovico dvajsetega stoletja. Naklonjen je bil globalnemu pristopu, ki je zajemal vključitev zahodne umetnosti v kitajsko umetnost. Ker je bil domač z zahodnimi umetniškimi slogi, kot so fauvizem,

² Simpozij, »Chinese Ink Paintings«, Peking University of Art, Peking, 23. in 24. marec 2013.

³ Za nedavni pregled prispevkov teh umetnikov v angleškem jeziku glej Xiaoneng Yangovo *Tracing the Past Drawing the Future*, 5 Continents Editions, Milano 2010; z esejí Zaixin Honga, Lang Shaojuna, Pan Gonkaija, Kuiyi Shena in Richarda Vinograda.

Pan Tianshou, »Razgledni vrh« (1964), črnilo na papirju, 347,3 cm x 143 cm.



kubizem in morda abstraktni ekspresionizem, je Huang zagovarjal tezo, da morajo kitajski umetniki med pripravami na bodočnost odpreti celotnemu svetu. Dejansko je leta 1948 objavil, da v prihodnosti ne bo več velikih razlik med kitajskim in zahodnim slikarstvom.⁴ Vendar Huangovo zanimanje za zahodno slikarstvo ni kazalo na kakršnokoli zmanjšanje njegovega zanimanja za kitajsko umetnost. Ravno obratno, zagovarjal je stališče, da se sodobni umetniki po-
pijo v naravo in tradicionalno kitajsko umetnost obenem s sprejetjem zahodne umetnosti. Kot predavatelj je pomagal kodificirati različne metode uporabe tušja in tuša ter je razvil načela kompozicije v tem mediju z uporabljanjem tega proučevanja bivših kitajskih mojstrov kot tudi inovacij.

⁴ Huang Binhong je Šanghajskemu društvu umetnikov predstavil ta vidik v govoru leta 1948, ko se je pripravljaj, da bo prevzel mesto profesorja na Hangzhou National Art School (znano kot China Academy of Art). Navedeno v Yang, op. 1, str. 238.

Njemu nasproten pogled je imel umetnik in predavatelj Pan Tianshou, ki je bil tudi mojster kitajske umetnosti s tušem in čopičem v dvajsetem stoletju ter je trdil, da najbolj služi kitajski umetnosti, če vzdržuje dva ločena sistema za kitajsko in zahodno slikarstvo. Njemu ljubši pristop k prihodnosti kitajskega slikarstva s tušem je bil s poglobitvijo njegovih korenin z uporabo tehničnih in estetskih sredstev, ki jih je odkrival znotraj svoje nacionalne tradicije. Pan ni nasprotoval proučevanju zahodne umetnosti, temveč je priporočal neodvisne izboljšave dveh velikih sistemov ustvarjanja umetnosti pred sprejetjem alternative, da bi opazovali združeni hibrid, ki bi vseboval elemente obeh. Delujoč znotraj tradicije kitajskega slikarstva s tušem, je Pan Tianshou našel prostor za mojstrske inovacije v svojih delih.⁵ Pan neprekinjeno navdušuje in preseneča gledalce s svojim mojstrskim obvladovanjem črt in orkestracijo prepletanja črnih in belih prostorov ter spretnimi potegi tuša po površini papirja. Njegova odločitev, da ustvarja znotraj okvira tradicionalnega kitajskega slikarstva s tušem ni zaščitila njegovega dela pred sumničanjem in njega pred preganjanjem, ko se je politično-kulturna klima spremenila med kulturno revolucijo pred koncem njegovega življenja.

Polarizacija med trdno ukoreninjenimi pogledi tako glede vprašanja o odnosu, ki ga mora zavzeti kitajska umetnost do zahodne umetnosti, kot tudi še vedno trajajoče razprave o razumevanju odnosa med tradicijo in sodobnimi umetniškimi praksami znotraj same kitajske kulture, ostaja še danes nerazrešeno. Pogledi Huanga in Pana nam služijo zgolj kot mejniki področja, na katerem danes delujejo sodobni umetniki s svojimi napori, da bi razmejili sedanje in bodoče parametre prakse slikanja s tušem.

Na voljo imamo več različnih smeri za delovanje v tej zadevi. Za začetek je kitajski umetnostni kritik Pi Daojian identificiral tri pristope k slikanju s tušem od 1990. let dalje: tradicionalno šolo čopiča in tuša; akademsko šolo slikarjev, ki uporabljajo zahodni in moderni kitajski jezik slikarstva; in eksperimentalno slikarstvo s tušem, ki uporablja moderna in postmoderna zahodna sredstva.⁶ Med temi je eksperimentalno slikarstvo s tušem najbolj svobodno, saj se ne omejuje na tra-

⁵ Pan Tianshou: »Revitalizing the Glorious Tradition: The Retrospective Exhibition of Pan Tianshou's Art«, Hong Kong National Museum of China, 25. november 2011–5. februar 2012.

⁶ Pi Daojian, »The History of Black and White: 50 Years of Evolution in Ink and Wash.« V: John Clark (ur.), *Chinese Art at the End of Millenium*, New Art Media Limited, Hong Kong 2000, str. 88–93.

dicionalno uporabo slikarskih tehnik čopiča in tuša ter podob. Eksperimentalno slikarstvo je mogoče vir največjih groženj tradicionalnemu kitajskemu slikarstvu s tušem in je obenem tudi izbrani prehod k bodoči globalizaciji umetnosti.

To ne pomeni, da je bilo tradicionalno kitajsko slikarstvo s tušem brez eksperimentiranja in raznovrstnosti. Prizadevanja Pan Tianshouja nas spominjajo Bada Shanarena, ki je tudi znan kot Chu Ta (Zu Da) (1626–1705) in druge od dniške kitajske umetnike, ki so v svojem delu odkrili načine za inovacijo, ko preizkušali meje tradicionalnih umetniških praks. Oba umetnika sta stilistično eksperimentirala s svojimi lastnimi variacijami tradicionalnih tem, kot so krajine, lotosi, ribe in ptiči. Tako kot Pan Tianshoujeve slike s tušem v dvajsetem stoletju tudi umetnost Bada Shanarena predstavlja izjemno estetsko senzibilno in tehnično virtuoznost pri njuni mojstrski tehniki čopiča in tuša. Kot zvesti vrženec padle dinastije Ming se je odpovedal svojemu kraljevskemu statusu, postal menih ter je nato delal kot umetnik, zato so o Bada Shanrenovi umetnosti govorili, da jo je uporabljal kot način družbenega protesta. Ko opazujemo oba umetnika znotraj njunega družbeno političnega konteksta vidimo, da sta tvegala cenzuro pri svojih upodobitvah navidezno nedolžnih predmetov kot ribe in ptiči, ker so bile razvrščene na vznemirljiv način, na primer na Bada Shanrenovi sliki *Ribe in skale* 1699.⁷ (Slika je v zbirki Metropolitanskega muzeja v New Yorku). Pan Tianshoujev viseči zvitek *Razgledni vrh* (1964), ki ga je ustvaril med kulturno revolucijo, so zaplenili rdeči gardisti, ker so interpretirali umetnost kot utelešenje vohunov.⁸

Med drugimi uspešnimi inovativnimi in izstopajočimi kitajskimi slikarji s tušem v sedanjí generaciji sta dva mojstra, ki sta izjemno zanimiva: Gu Wenda in Bing, ki sta spoznala, da je bilo pisanje in razumevanje kaligrafije v središču kitajske kulture in filozofije. Oba umetnika se močno zavedata, kaj je pomen umetnosti za kitajsko umetnost, tako na Kitajskem kot po svetu. Ostajata globoko prednapredni umetnosti, ki je v bistvu kitajska in je hkrati sposobna doseči najvišjo

⁷ Bada Shanren, *Ribe in skale*, 1699. Zbirka Metropolitan Museum of Art, New York. Bada Shanrenova dela našteva Holland Cotter v svoji recenziji razstave »Taking Up Paintbrushes, Arms: The Artful Recluse«, New York Asia Society, *New York Times*, 15. marec 2013.

⁸ Pan Tianshou, *Razgledni vrh*, viseči zvitek, pribl. 1964. Pan Tianshou: Memorial Museum of Art, V: Xiaoneng Yang, *Tracing the Past Drawing the Future: Master Ink Painters in Twentieth Century China*. Stanford University, Iris & B. Gerald Kantor Center for Visual Arts, Milan: 5 Continents Editions 2010, slika 106 in 394.

priznanje v globalnem svetu umetnosti. Njuni pristopi k sodobnemu slikarstvu s tušem delno vsebujejo ustvarjanje neberljive kaligrafije, s čemer pritegneta pozornost k spreminjajočim se razmeram v kitajski kulturi, kjer ima kaligrafija tako pomembno mesto.⁹

Še en sodobni slikar s tušem, Qin Feng, uporablja slikarstvo s tušem za izražanje navdušenja in vizualnega vznburjenja, usklajenega s tokovi sodobne družbe. Njegove slike s tušem zavestno vključujejo zahodni moderni abstraktni ekspresionizem, skupaj z njegovimi kitajskimi koreninami in imajo namen, da vzpodbudijo ljudi k doživetju uresničenja utopičnih sanj. Kot dela Gu Wende in Xu Binga je Qin Fengova umetnost delno osnovana na estetiki kitajske kaligrafije. Vsi ti umetniki se ukvarjajo s kaligrafijo iz različnih kotov ter jo usmerjajo k abstraktnosti, z njo ustvarjajo fiktivne jezike; jo uporabljajo v nekitajskih jezikih in z njo oponašajo jezik glasbe.

Tesna povezava med slikarstvom in kaligrafijo v kitajski umetnosti kaže na pomembno razliko med zahodnim in kitajskim slikarstvom. V nasprotju z razmerami na zahodu v kitajski umetnosti ni neposredne povezave med vodilnimi zahodnoevropskimi jeziki, kot so angleščina, francoščina in nemščina, ki bi ustrezala odnosu med slikarstvom in kaligrafijo v kitajski umetnosti. Celo iluminirani srednjeveški rokopisi, ki vsebujejo tako vizualne podobe kot besedilo, ne temeljijo na tesni formalni povezavi med slikarstvom in jezikom, kot je to slučaj v kitajski umetnosti med slikarstvom in kaligrafijo. Občasna uporaba besed v sodobni umetnosti, kot so *Brillo Boxes* Andyja Warhola ali instalacije Barbare Kruger, tudi ne predstavljajo takšnih oblik povezovanja kot obstajajo med kaligrafijo in slikarstvom v kitajski umetnosti.

2. Podrobnejši pogled

Za pridobitev bližnjega pogleda na spremembe v estetiki in praksi sodobne kitajske umetnosti, ki je osredotočena na slikarstvo s tušem, bom sedaj preučil to temo tako, kot je predstavljena v prispevkih Pan Gonkaija. On je umetnik in teoretik, ki nam nudi pogled na sodobna vprašanja o estetiki in umetnostni iz-

⁹ Michael Sullivan, *Art and Artists of Twentieth Century China*, University of California Press, Berkeley in Los Angeles 1996, str. 264–265. Xu Bing, »Playing with Words«, v: Jérôme Sans, *China Talks: Interviews with 32 Contemporary Artists*, Timezone 8 Limited, 2009, str. 118–125.

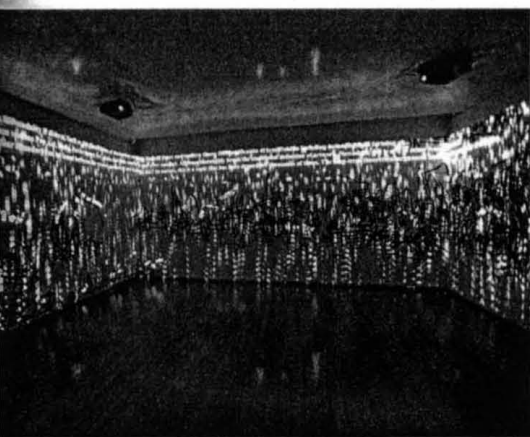
obrazbi tako v svojih delih in spisih kot v vlogi predsednika kitajske osrednje akademije upodablajočih umetnosti v Beijingu in bivšega predsednika kitajske akademije umetnosti.¹⁰ Moj razlog za izbiro Pan Gonkaijevega dela kot meta podrobnejše analize, je, da slikarstvo s tušem predstavlja osrednji njegov del in obenem ponazarja estetiko v akciji, kot tudi tako umetnik kot teoretika, ki je deloval kot vodja glavnih kitajskih umetniških akademij. Svojih spisih obdeluje teme, kot je povezava med umetnostjo in življenjem, razlike v estetiki in umetniški praksi med vzhodom in zahodom. Njegova umetnost vključuje sodobne variacije slikarstva s tušem, kot tudi instalacije, tekturno oblikovanje in raziskave o modernosti v sodobni kitajski umetniški kulturi med soočanjem z globalno dekonstrukcijo in rekonstrukcijo svetovne kulture.¹¹ Pan Gonkaijeva razširitev slikarstva s tušem v umetnost instalacije, povečanje njegove velikosti na celostenske murale, obenem s tradicionalnimi vzorci in običajno velikimi slikami s tušem potrjuje potrebo po raznovrstnosti v bodočnosti slikarstva s tušem. On in drugi vodilni današnji kitajski umetniki se ukvarjajo z nadgradnjo prakse slikarstva s tušem tako, da raziskujejo različne načine, na katere lahko ta tradicionalna umetniška praksa prispeva k umetnosti enaindvajsetega stoletja.

Tako kot naraščajoče število kitajskih umetnikov tudi Pan Gonkai ne sledi uveljavljenim ritmom sodobne kitajske umetnosti političnega popa ali ciničnega realizma, ampak se osredotoča na domače zahodnemu občinstvu. Tudi se ne naslanja tako močno na konceptualno umetnost kot sta se sodobna umetnika Xu Bing in Gu Wenda, ki sta se osredotočila na dekonstrukcijo tradicionalnih kitajskih pismenk in poizkušala v svojih lastnih raziskavah konceptualne umetnosti. Namesto tega najdejo estetsko osnovo delno v umetnosti življenja, kjer umetnik izbere ustvarjanje življenja samega kot umetniško delo. Kot sodobni teoretik Pan Gonkai zagovarja ločitev med kitajsko in zahodno estetiko in umetnostjo.¹² Obe vidi kot mogoči, vendar različni pristopa k umetnosti in estetiki tako v preteklosti kot danes.

¹⁰ Pan Gonkaijevi pogledi na estetsko teorijo so jedrnato opisani v eseju, »On the Boundary of Western Modern Art«, v: Yang Lie (ur.), *Melt: Philosophical Interpretations of Pan Gongkai's Art*, Peking 2011, str. 24–52. Glej tudi *Zaoxing*, esej za razstavo v CAFA, China Academy of Fine Art, Peking 2010.

¹¹ Sue Wang, »Pan Gongkai: Dispersion and Generation at Today Museum«, *Art News*, 16. marca 2013. Na spletu 16. marca 2013.

¹² Glej tudi Curtis L. Carter, »Pan Gongkai: Reflections on Beginnings, Opposites, and the Future of Contemporary Chinese Art«, v: Yang Lie (ur.), *Melt: Philosophical Interpretations of Pan Gongkai's Art*, Pangonkai Art Studio, Beijing 2010, str. 10–14.



Pan Gongkai, »Topljenje snega«, instalacija 2012.

Med temami iz narave, ki jih najdemo na Pan Gongkaijevih slikah s čopičem in tušem, je serija slik z upodobitvijo lotosovega cveta. Pan Gongkaijeva izbira lotosa, kot ponavljajočega se motiva, potrjuje njegovo poistovetenje s tradicionalno estetiko kitajskega slikarstva, kjer je ta tema še vedno aktualna. Lotosov cvet je posebno čaščen motiv v kitajski umetnosti in kulturi. Svojo rast začne iz skromnega položaja v blatu in napreduje do polnega cveta kot lepa cvetlica z estetsko čistostjo, nato pa razpade. Na primer njegov *Lotosov medaljon* (2007) je ustvarjen z »grobimi zamahi črnega tuša in robovi listov, ki poudarjajo strukturo lotosovih prašnikov, ki so se skrčili v mrazu zgodnje zime«. Spomladi sledi nova rast in njegov življenjski cikel se nadaljuje. Lotosov cvet je tako ustrezna metafora za spreminjajoče se stopnje človeškega življenja od rojstva do konca telesnega obstoja ter stalnega ponovnega rojevanja življenja. Ravno tako lahko služi kot prikladna metafora za spremembe v kitajski kulturi, ki se pojavljajo od sredine dvajsetega stoletja.

V svoji najnovejši umetnosti v zgodnjem enaindvajsetem stoletju Pan Gongkai še vedno uporablja tuš in čopič, vendar se je velikost in raznovrstnost pomembno spremenila. Nekatera izmed teh novih del se širijo preko celotne dolžine stene, na primer *Topljenje snega*, ki je bilo razstavljeno leta 2010 v muzeju umetnosti CAFA v Pekingu in leta 2011 na beneškem bienalu. To delo je sestavljeno iz skupin abstraktnih črnih madežev tuša, ki se morda ponovno nanašajo na lotosov cvet, med katerimi so porazdeljeni beli madeži tuša in ustvarjajo učinek topljenja snega. Kaligrafski znaki s tušem tvorijo amalgam s slikarskimi elementi kompozicije.

Na drugi umetnikovi izjemno veliki konstrukciji, ki jo je predstavil na razstavi »Dispersion And Generation« 2013, je umetnik »ustvarjal performans«, k uporabo čopiča oblikoval kaligrafske znake s tušem neposredno na velikem belega papirja, ki je bil položen na tla.¹³ Fotografija umetnika med ustvarjanjem izmed njegovih velikih slik s tušem in čopičem nas spominja na drugo grafijo, namreč na fotografijo ameriškega abstraktnega ekspresionista Jacka Pollocka, ko je ustvarjal svoje akcijske slike v 1950tih letih. V teh eksperimentih s sodobnim slikarstvom s tušem se Pan Gongkai pridružuje množici drugih sodobnih kitajskih umetnikov, ki želijo ohraniti in razširiti pomembno tradicijo umetnosti in kulturi sodobne Kitajske.¹⁴

Če premik k izjemno velikim slikam s čopičem in tušem nakazuje željo Pan Gongkaija, da bi napredoval preko meja tradicionalne kitajske estetike, ki temelji na običajni velikosti slik ali slikanju s tušem na majhnih zvitkih, potem naslavlja faza njegovega umetniškega raziskovanja ponuja dodaten skok naprej. Izkazuje, kako kaže na razstavi »Displacement : Flashes of Thought – Traversing Duchamp« v muzeju umetnosti CAFA leta 2010 in pozneje na razstavi »Dispersion and Generation« (2013), predstavljajo Pan Gongkaijeva nova dela pogumen preskok smeri umetnosti konceptualnih instalacij. Tako za njega kot za Duchampa gre cilj te transformacije premostitev prepada med umetnostjo in življenjem. Kaj to pomeni? Ali ta Pan Gongkaijev premik pravzaprav predpostavlja podrediti priznanje zahodne umetnosti? Ali je to zgolj iskanje novih možnosti za urejanje vidikov umetnikovega kreativnega duha, ki se še niso uresničili v njegovih prejšnjih umetniških podvigih? Ali morda ta nova umetnost nudi možnost prispevanja k »novim transformacijam, novim raziskavam, novi kreativnosti in novim konceptom«, ki jih predvideva v bodočem preoblikovanju umetnosti na Kitajskem?

Angleški naslov njegove razstave v muzeju CAFA »Philosophical Interpretation of Pan Gongkai's Art« (Filozofske razlage Pan Gongkaijeve umetnosti) se sklicuje na Marcela Duchampa (1887–1968), kar nam nudi nekaj namigov za razumevanje

¹³ Uprizorjeno med ogledom, ki ga je na razstavi vodil Pan Gongkai, »Dispersion and Generation« v Today Museum, Peking, 23. marca 2013.

¹⁴ Curtis L. Carter, »Contemporary Ink Paintings«, v: Ping Jie (ur.). *Contemporary Ink Art and Cultural Revolution*, Beijing Museum of Contemporary Art, Fairbank Center of Chinese Studies, Harvard University, Raab Galerie, Berlin, et al, 1009–2010. V tem delu glej dodatne eseje o sodobni umetnosti slikanja s tušem.

nje tega najnovejšega Pan Gonkaijevega dela. Natančna fraza, ki je uporabljena v naslovu razstave (angleški prevod) je »traversing Duchamp«. Vendar ima angleška beseda 'traverse' mnogo pomenov: na primer prehod, premišljevanje, krmarjenje, povezati se z, zanikati ali izpodbijati, če jih omenimo samo nekaj. Torej morata natančni namen in domet pomena Pan Gokaijevega sklicevanja na Duchampa ostati odprta.

Morda je ena izmed povezav med Duchampovo in Pan Gonkaijevo umetnostjo njuna skupna želja po zmanjšanju razkoraka med umetnostjo in vsakodnevnim življenjem. Na osnovi njegovega obrata k umetnosti ready-made, da bi z njim izrazil svoje ideje o umetnosti in njegovih pogledih o odnosu med šahom in umetnostjo lahko sklepamo, da bi lahko Duchamp imel enak pogled kot Pan Gonkai na razumevanje življenja kot oblike umetnosti. Vendar obstaja pomembna razlika med njunima pristopoma k umetnosti, kot je predstavljena v obliki ready-made. Glavni strukturni vizualni elementi Pan Gonkaijevih instalacij niso ready-mades, temveč načrtovani in konstruirani elementi. Seveda, notranjost instalacije »Displacement: Flashes of Thought – Traversing Duchamp« vsebuje mizo z računalnikom, kupe papirja, spenjalnik, telefon in druge predmete, ki sodijo v delovno okolje, in ki bi jih lahko obravnavali kot funkcionalno privzete ready-mades v tem delu.

Za ojačitev povezave med Pan Gonkaijevo instalacijo in Duchampom bi se lahko sklicevali na drugo Duchampovo delo *The Large Glass* (Veliko steklo) drugače znana kot *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even* (1915–1923). V tem delu je Duchamp uporabil dve stekleni plošči in raznovrstne materiale, kot so svinec, folija, vžigalna vrstica in prah, v povezavi z naključnimi postopki, študijami perspektive in njegovim lastnim rokodelstvom.¹⁵ Obravnavani deli Duchampa in Pan Gonkaija sta obe abstraktni konstrukciji in se sklicujeta na življenjske razmere. Obe sta konceptualni v svojem cilju in uresničitvi, saj ideje prevladujejo nad zaznavnim. Obe sta izjemno originalna dosežka, ki želita spodbijati kakršnokoli ločevanje med umetnostjo in življenjem.

¹⁵ *The Large Glass: The Bride Stripped Bare by her Bachelor, Even* Marcela Duchampa je razstavljeno v Philadelphia Museum of Art. Duchampovi zapisi o tem delu so bili objavljeni kot *Green Box* leta 1934.

Vendar obstajajo pomembne razlike. Duchampovo delo je v bistvu dosegli zgolj preko razuma. Ne moremo telesno vstopiti v prostor dela *The Large Glass* na način, kot je mogoče vstopiti tako v zunanji kot notranji prostor instalacije *Displacement: Flashes of Thought – Traversing Duchamp*. Zunanji prostor Pan Gonkaijeve instalacije je razdeljen na virtualno galaksijo okroglih oblik – mogoče metaforo vesolja, ki plava v modri svetlobi neba. Med okroglimi oblikami velik prostor oblikovan kot kupola, ki stoji na tleh galerije z razširjenim vhodom in omogoča prehod v notranjost. Fotografija zunanje postavitve nas spominja na arhitekturno obliko eskimskega igluj. Notranjost nas spominja na nekaj, kar bi si lahko predstavljali kot notranjost bodoče vesoljske ladje z visoko tehnološkimi inštrumenti in mizo, opremljeno z pripomočki sodobnega pisarniške delovnega prostora. Razsežnost tako notranjosti kot zunanosti omogoča ljudem, da vstopijo v oba prostora. Po drugi strani pa enostavno doživetje telesnega vstopa v Pan Gonkaijevo instalacijo komaj zadošča za vzbuditev domišljije na načine, ki si jih je umetnik zamislil ali pa da bi tvoril svetilnik konceptualnega razumevanja bodočih možnosti sodobne umetnosti.

3. Trenutni položaj kitajskega slikarstva s tušem v mednarodnem globalnem umetniškem svetu

Na Kitajskem se je v zadnjem času povečalo zanimanje za kitajsko slikanje s tušem in sodobno eksperimentalno umetnost na splošno, kar označuje odmik usmeritve dosedanje kitajske zgodovine umetnosti. Tradicionalno kitajsko slikanje s tušem so vplivni zagovorniki socialističnega realizma obravnavali kot elitistično obliko umetnosti, ki je izgubila podporo v sredini dvajsetega stoletja. Na primer leta 2007 v Beijingu v državnem muzeju umetnosti na razstavi »The Splendid Age...« ob praznovanju petdesetletnice ustanovitve slikarske akademije v Beijingu in inštituta v Šanghaju je bilo malo sklicevanj na slikanje s tušem s čopičem. Ta razstava je prikazovala obsežen pregled uradne kitajske umetnosti od 1950. let do danes. Predvsem je obravnavala prizore iz revolucionarnega obdobja slavljenjem življenja ljudi v kmečkem ali industrijskem okolju na način socialističnega realizma. Navkljub dvomom o njegovi pomembnosti v porevolucionarnem življenju na Kitajskem, se trenutno ponovno oživlja zanimanje za slikanje s tušem.

Večina umetnikov, ki delujejo danes na Kitajskem, je preživela skupno družbeno zgodovino, med katero so izkusili raznovrstna dramatična obdobja družbenih sprememb. Mnogi so živeli v obdobju kulturne revolucije na Kitajskem, ko j

Mao Zedong vpeljal načrtovane družbene reforme, ki so imele za cilj vzpostavitev Kitajske kot svetovne velesile. Nekaterim je prevladujoča vloga socialističnega realizma v kitajski umetnosti v sredini dvajsetega stoletja močno zavrlo spoznavanje sodobnih umetniških praks z zahoda. Kot odziv na razmere z omejeno umetniško svobodo v lastni domovini, so neodvisni kitajski umetniki odgovorili z obdobji bivanja v Evropi in Ameriki, kjer so se seznanili s spremembami v moderni in postmodernej umetnosti. Njihovo bivanje v tujini jim je omogočilo, da so se predstavili na mednarodnem umetniškem trgu.

Od osemdesetih let je kulturna in ekonomska izmenjava z zahodom vpeljala mnogo umetniških medijev in slogov zahodnega izvora na Kitajsko. Vendar se v enaindvajsetem stoletju vedno bolj premika smer gibanja v umetnosti, ker se povečuje prisotnost kitajskih umetnikov na zahodu. Slikanje s tušem in druge oblike sodobne kitajske umetnosti so na voljo v galerijah in muzejih ZDA in Evrope kot tudi v drugih delih Azije. Rezultat tega je, da so slike s tušem vedno bolj pogosto močno izpostavljene na razstavah v glavnih zahodnih muzejih umetnosti in v kulturnih centrih. Na primer razstava Xu Binga »The Living World« v knjižnici J. P. Morgan v New Yorku leta 2011, »Moderno kitajsko slikanje s tušem« v British Museum v Londonu leta 2012 in »Chinese Art in an Age of Revolution: Bao Shi« v Metropolitanskem muzeju umetnosti v New Yorku leta 2012, so nedavni primeri takšnih muzejskih razstav. Leta 2013 je beneški bienale dobesedno pritegnil pozornost zahodnega občinstva z deli množice kitajskih umetnikov, vključno s tistimi, ki se ukvarjajo s slikanjem s tušem.

Med drugimi nedavnimi razstavami v ZDA, ki so se osredotočale na kitajsko slikanje s tušem, je bila razstava v bostonskem muzeju upodablajočih umetnosti »Fresh Ink« (2010–2011), kjer so bila razstavljena dela desetih sodobnih kitajskih umetnikov kot odziv na klasične kitajske slike v muzejski zbirki. Obširnejši pogled je bil na razstavah »Inside Out: New Chinese Art« (1999) v Asia Society v New Yorku in »On the Edge: Contemporary Chinese Artists Encounter the West« (2005–2006) v Cantorjevem centru vizualnih umetnosti na Standfordski univerzi in Davisovem centru umetnosti na kolidžu Wellesley, ki omogočata premišljeno proučevanje mesta sodobnega kitajskega slikanja s tušem, ki je predstavljen na zahodu.

Muzejske razstave sodobne kitajske umetnosti na zahodu so še posebej pomembne, ker nam omogočajo večjo raziskovalno poglobljenost kitajske umetnosti in

estetike, kot jo lahko razumemo v zahodnem kontekstu. Na primer razstava »the Edge...«, ki smo jo že omenili, razkriva pred zahodnimi očmi perspektive desetih sodelujočih umetnikov, pogosto okrašeno z ironičnimi domislicami nam kažejo, kako vidijo zahod razstavljeni kitajski umetniki. Podobno razstavo »Fresh Ink« v Bostonskem muzeju nudi zahodnim očem kitajsko perspektivo odnosa med sodobno kitajsko umetnostjo in kitajskimi tradicionalnimi umetnostmi. Obe razstavi prispevata k večjemu razumevanju Kitajske v kontekstu raznovrstnih sodobnih zahodnih postavitev. Te razstave tudi priznavajo, da ima mnogo zahodnih muzejev, vključno z metropolitanskim v New Yorku, bostonskim, clevelandskim in washingtonskim (Smithsonian Freer Art Gallery), pomembne zbirke zgodnjih kitajskih slik s tušem, ki nam pomagajo razumeti prehod in povezavo med tradicionalnim in sodobnim slikanjem s tušem.

Doba globalizacije je prinesla možnosti in izzive. Za polnejše razumevanje sodobnega kitajskega slikanja s tušem je uporaben okvir globalne svetovne kulture. Ta perspektiva nujno sledi iz dejstva, da je umetnost, ki jo ustvarjajo kitajski umetniki danes, bolj kot ne pod vplivom umetniških praks zahoda. Obenem bodo med njenim občinstvom ljudje z zahoda ali iz drugih nekitajskih kultur. Svetovni umetniški trg skupaj z praksami muzejskega sveta nudi občinstvu vsem svetu umetnost, ki je ustvarjena na Kitajskem. Zato je bistveno za naše razumevanje sodobne kitajske umetnosti, da se zavedamo dejstva, da se bo ta umetniški vpliv kot občinstvo sodobne kitajske umetnosti najbolj verjetno razširjal preko meja svojega nacionalnega kulturnega izvora.

Začetni tržni uspeh kitajskih umetnikov, ki je bil delno osnovan na njihovi znanosti, da ustvarjajo umetnost po zahodnem okusu, postavlja vprašanje, kako bodo umetniki lahko ohranjali avtentični kitajski izraz, ko bodo segli preko svojih kulturnih meja. Vprašanje globalnega vpliva kitajske umetnosti danes izhaja iz nasprotna perspektive kot zgodnejša gibanja umetnosti z vzhoda na zahod. Med vprašanji, ki jih moramo proučiti v luči spremembe smeri globalne umetnosti s Kitajske na zahod, je: kako bo pretok sodobne umetnosti na zahod vplival na bodočnost kitajskega slikanja s tušem?

Zahodno občinstvo, ki ima vsaj malo občutka za umetnost, bo brez dvoma cenilo površinsko lepoto, ki se udejanja na kitajskih slikah s tušem. Vendar pomembni simboli ali vrednote, kot jih razumejo v kitajskem kulturnem okolju, morda na zahodu ne more biti razumljeni z enakimi pomenskimi odtenki. V vsakem primeru

umetniška dela ustvarjena v posamezni kulturi, kot je sodobna Kitajska, dobijo nove lastnosti ali pomene, ko jih opazujemo v kontekstu zahodne kulture. Na primer, ko so na začetku devetnajstega stoletja prenesli grške marmorne reliefe z atenskega Partenona v London, so ti dobili nov pomen, ki je izhajal iz njihovega sprejema in interpretacije v angleški kulturi devetnajstega stoletja.¹⁶ Kot drugi primer vzemimo pop art, ki izvira na zahodu, vendar pa se je razvil tudi na Kitajskem, kjer je dobil politično razsežnost, ki je glavnem odsotna v njegovi izvorni zahodni kulturi. Podobno lahko pričakujemo, da bo kitajska umetnost v zahodnem okolju pridobila novi pomen, ki bo posledica njene vpletenosti v nov kulturni kontekst.

Danes je umetniška praksa v globalnem kontekstu postala zadeva, ki omogoča posameznim umetnikom, da ustvarjajo z uporabo idej in vizualnih oblik, ne glede na njihov posebni kulturni izvor. Ta razvoj je povzročil bistveno spremembo v načinu razmišljanja o kulturni identiteti umetnosti. Ne moremo več razmišljati o identiteti umetnosti enostavno v pogojih njene izvirne kulture ali celo kot kulture naroda. Današnji umetniki imajo na voljo razvijajoči se univerzalni slovar umetniških sredstev, ki ves čas izvirajo iz praks umetnikov, ki delujejo v mnogih kulturah po vsem svetu.

Če gledamo na slikarstvo s tušem v dobi globalizacije, je ta medij doživel izjemno pomembno oživitev kot tudi spremembo. Toda kot se Holland Cotter, kritik *New York Timesa*, sprašuje v svoji oceni razstave »Brush and Ink: the Chinese Art of Writting« v Metropolitanskem muzeju umetnosti: »Ali s tem delovanjem spoštujejo ali spodkopavajo tradicijo? Jo širijo ali praznijo?« Takšna vprašanja vzbujajo strastne razprave med tradicionalisti, ki cenijo oblike velikih mojstrov kaligrafije, in ne-tradicionalisti, za katere je preteklost najbolj čaščena s tem, da dobi novo življenje v kontekstu sodobne kulture.

4. Zaključna misel

Zakaj torej sodobne, neodvisne, eksperimentalne kitajske umetnike ponovno privlači slikarstvo s tušem? Umetniki, ki se danes odločajo za delovanje v mediju slikarstva s tušem, so vpleteni v raziskovanje pomembnih povezav med tradicionalnimi filozofskimi in umetniškimi sredstvi ter njihovim današnjim doživljanjem.

¹⁶ Glej Curtis L. Carter, »Cultural Identity of Art Works«, *Jaingxi Social Sciences*, zv. 9 (2009), str. 250–254.

njem. To ne pomeni enostavno slikanje na način predhodnih mojstrov, te se mi zdi, da so cilji umetnikov, ki danes nadaljujejo z obujanjem tradicije slikarstva s tušem in ga celo vgrajujejo v sodobno eksperimentalno umetnost. Iskovanje slikarstva s tušem kot enega od načinov za ohranjanje njihove kitajske identitete in obenem njihov prispevek k živi tradiciji. Kot smo videli v delih Gonkaija in v litanijah umetnikov, ki smo jih prej navedli, je dejansko moč videti, da sodobni umetniki najdejo svoj lastni občutek originalnosti in namena, ki jim omogoča nadaljevanje eksperimentiranja s slikovnim prostorom, raznovrstno barvitostjo in z zamahi čopiča. Na kratko, njihova vpletenost v procese ustvarjanja v obliki slikarstva s tušem omogoča pomembne povezave s kitajsko kulturo, ki bila umeščena v kaligrafijo in slikarstvo s tušem mojstrov v preteklih obdobjih.

Kako se torej lahko danes kitajski umetniki najbolj smiselno povežejo z bogatim kitajskim kulturnim in umetniškim življenjem iz daljne preteklosti in oblikujejo jasno in odločno tako kitajskemu kot globalnemu občinstvu danes? Ena od možnosti je vključitev umetnosti v službo nacionalizmu, toda ta možnost ima verjetno ozke in celo družbeno in estetsko nefunkcionalne rezultatske posledice. Zgodovina umetnosti nas uči, da je umetnost z ozko osredotočenostjo na nacionalistično navdihnjene cilje pogosto postala razdeljujoča znotraj posameznih kultur. Podobno lahko postane umetnost osredotočena na nacionalistične ciljeve preveč omejujoča, kar ovira pozitivno komunikacijo navzven med narodi. Če se umetnost, ustvarjena v takšnih razmerah, hitro izrodi v puhlo propagando.

Plodnega odgovora ni moč najti niti v izkoriščevalskem okviru surove komercializacije pretirano vnetega umetniškega trga, kjer so dela umetnikov sprejeta v dobrino in se na nanje gleda predvsem kot na sredstva za pospeševanje ekonomije. Morda je najpomembnejša izbira, s katero se danes soočajo kitajski umetniki, pravzaprav vsi umetniki, v besedah sodobnega kitajskega filozofa Peng Fenga: »Ali želiš biti umetnik ali želiš prodajati izdelek ali želiš slaviti?« Osredotočenost na biti umetnik ne pomeni nujno izključitve ekonomskega učinka ali slave, toda slednja morata izvirati iz tega, da je človek najprej umeščen. Vsak umetnik mora najti način za vzdrževanje avtentičnega glasu, ki temelji na osebnih umetniških viziji in je obenem občutljiva za bogato umetniško in kulturno življenje preteklosti in sedanjosti kitajske družbe. Sodobno slikarstvo s tušem ni eno, vendar ne edini, način za doseg obeh ciljev, tako povezave s tradicijo kot njene obravnave na način, ki pomembno prispeva k vlogi umetnosti v sodobnem globalni družbi.

Biti umetnik danes na Kitajskem torej pomeni iskanje osebnega glasu. Umetniki, ki smo jih tukaj obravnavali, so vsi predani pospeševanju sodobne kitajske umetnosti kot sredstva kreativnega vizualnega izražanja. Njihovo raziskovanje variacij slikarstva s tušem nudi način za odkrivanje osebnega glasu in obenem izraža željo po povezavi z bogato in kompleksno tradicijo kitajske umetnosti.

Prevedla Eva Erjavec